Słowo, obraz i terytoria.

Robert Szczerbowski mówi



korporacja ha!art

Piotr Marecki

Żyjemy w czasach, którym z jednej strony towarzyszy poczucie schyłku, ogromnego przełomu i przewartościowań, a z drugiej strony widzimy początek zupełnie nowego rozdziału w rozwoju cywilizacyjnym, którego perspektyw jeszcze nie znamy.

Czasem to budzi obawy o przyszłość humanistycznych wartości.



Robert Szczerbowski

jest

2013

rok

Piotr Marecki: Jest 2013 rok. Zdecydowałeś się opublikować *Antologię*, która zawiera trzy twoje utwory wydane jako książki oraz poprawioną wersję hipertekstową książki bez tytułu. Ostatnie twoje przygody z tym medium to początek lat 90. XX wieku. Później zadeklarowałeś, że zostajesz pisarzem, który nie będzie używał języka i konsekwentnie także porzuciłeś nośnik książki. Skąd decyzja, żeby to wszystko razem opublikować po tak długiej przerwie?
Robert Szczerbowski: To, że porzuciłem pisanie nie znaczy, że się go wyrzekłem. Książki były ważnym ogniwem w moim dorobku twórczym, od nich się wszystko zaczęło. One zdeterminowały w dużym stopniu to, co robiłem później. W bardziej lub mniej oczywisty sposób odwoływałem się do tych utworów w całej późniejszej twórczości. Kiedy ukazały się w druku po raz pierwszy, nie trafiły w ogóle do tak zwanego obiegu, zaistniały jedynie

w bardzo ograniczonym zakresie. Na pewno z powodu złej dystrybucji, braku promocji, ale też przez to, że nie bardzo było wiadome, z czym to się je. Ponadto nie było też sprzyjających warunków dla recepcji tego rodzaju twórczości – początek przemian ustrojowych i społecznych w Polsce zaprzątał głowy sprawami życia codziennego. Właściwie dopiero od kilku lat pojawiło się widoczne zainteresowanie tymi utworami, dobrze więc jest znowu móc je przywołać w nowej odsłonie. A dzięki temu, że mogły pojawić się razem, bardziej wyjaśnia się cała ich sekwencja i wzajemne odniesienia.

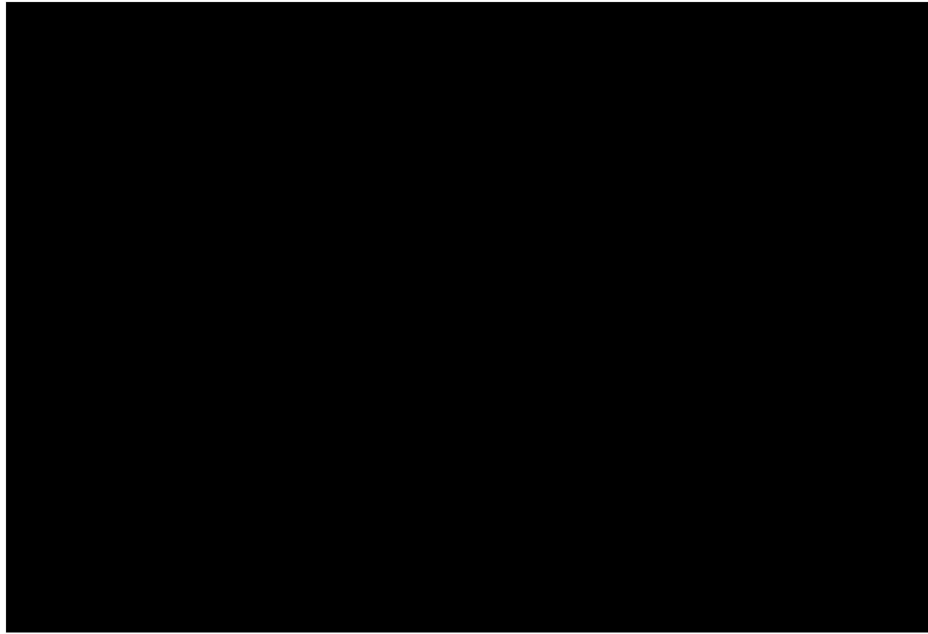
P.: Coś jednak w tym 2013 roku drgnęło, jeśli idzie o Twój powrót do literatury. Z jednej strony dałeś się namówić redaktorom serii Liberatura do przygotowania *Wszystkich stron świata* do 40 radykalnego numeru „Ha!artu" i włożyłeś masę energii w poprawienie książek, składających się na *Antologię*. To nie jest zwykła reedycja, ale właściwie wszystkie publikacje zostały przez ciebie zmienione.

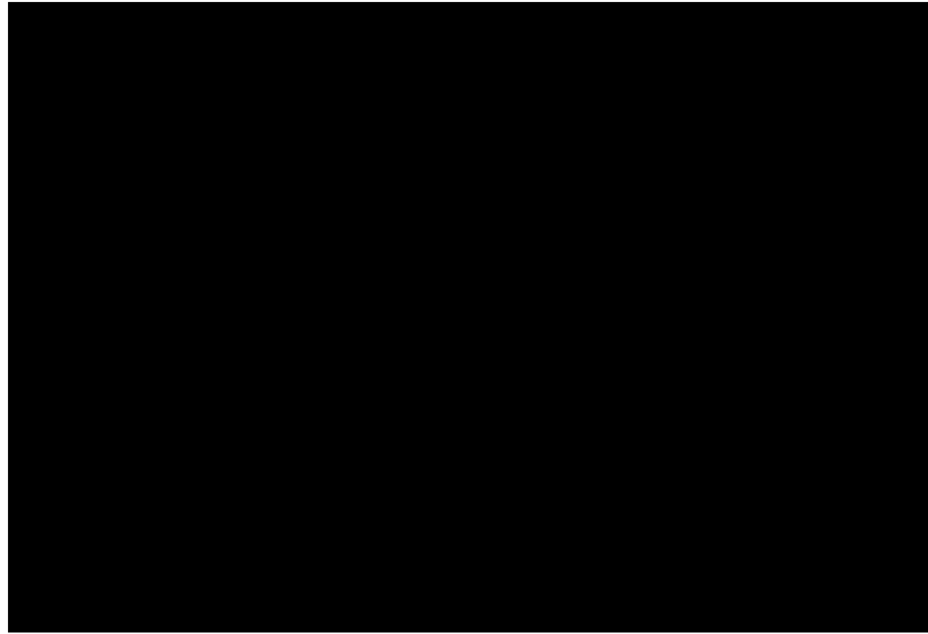
R.: Skoro już miały się ukazać na nowo, trzeba było przyjrzeć się im po tych ponad 20 latach i poprawić, na ile to możliwe. A najlepszym słowem byłoby tu: zaktualizować. Po takim czasie własne utwory czyta się jak cudze, ma się większy dystans i jest się bardziej krytycznym. Przez dłuższy czas nie byłem dobrze nastawiony do swoich



„Ha!art” **Radykalny**, nr 40/2013

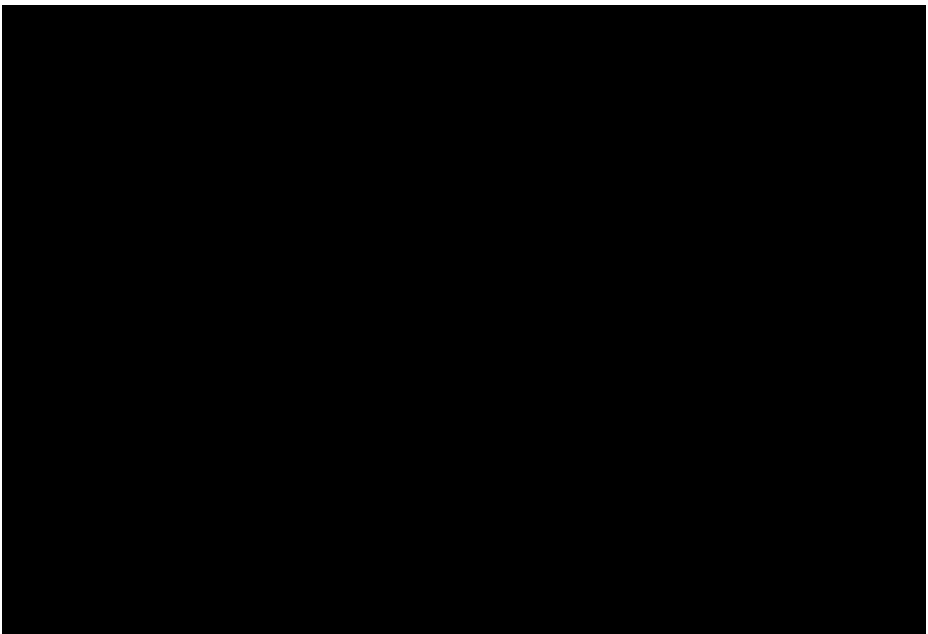
Wszystkie strony świata

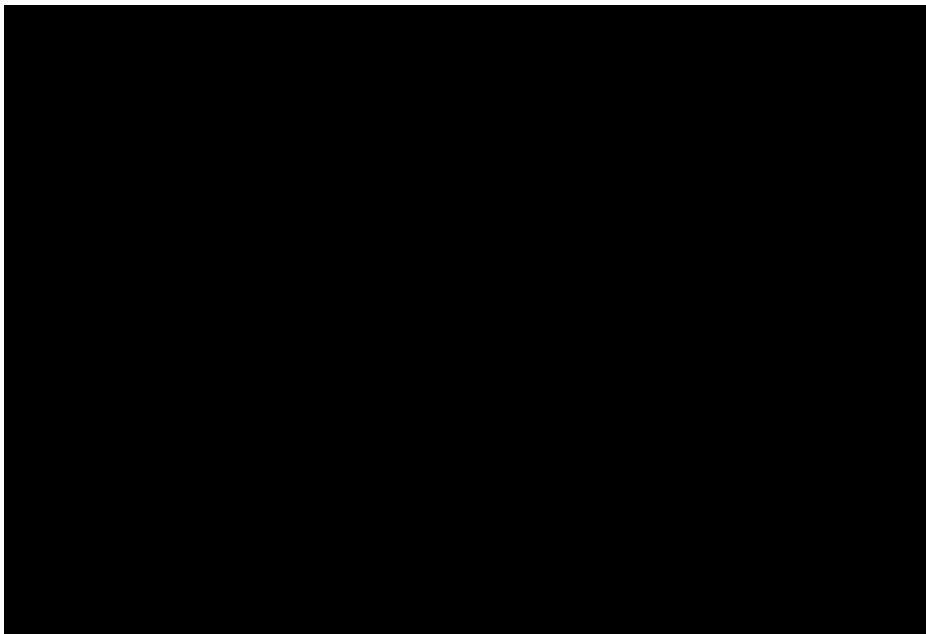


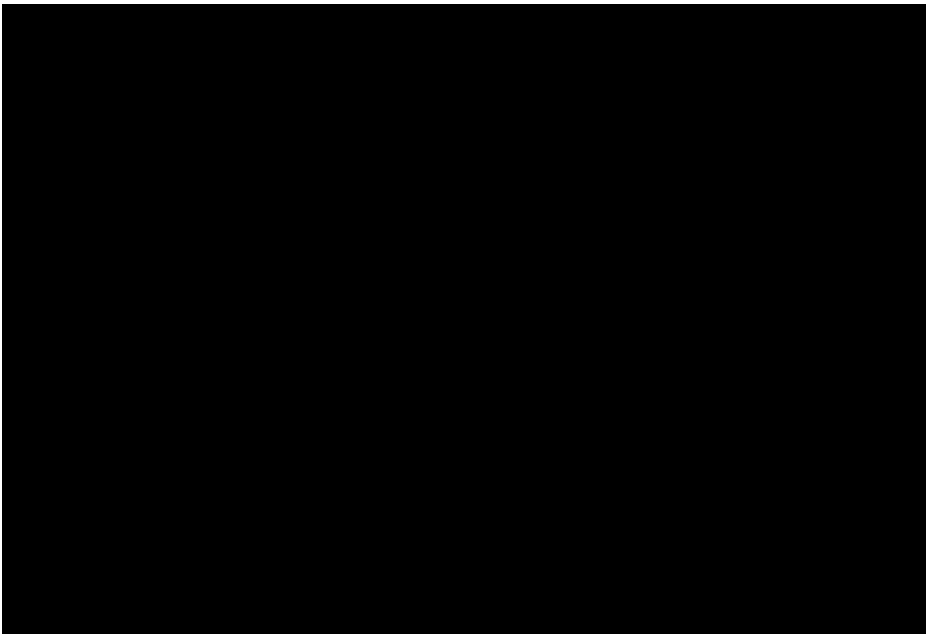


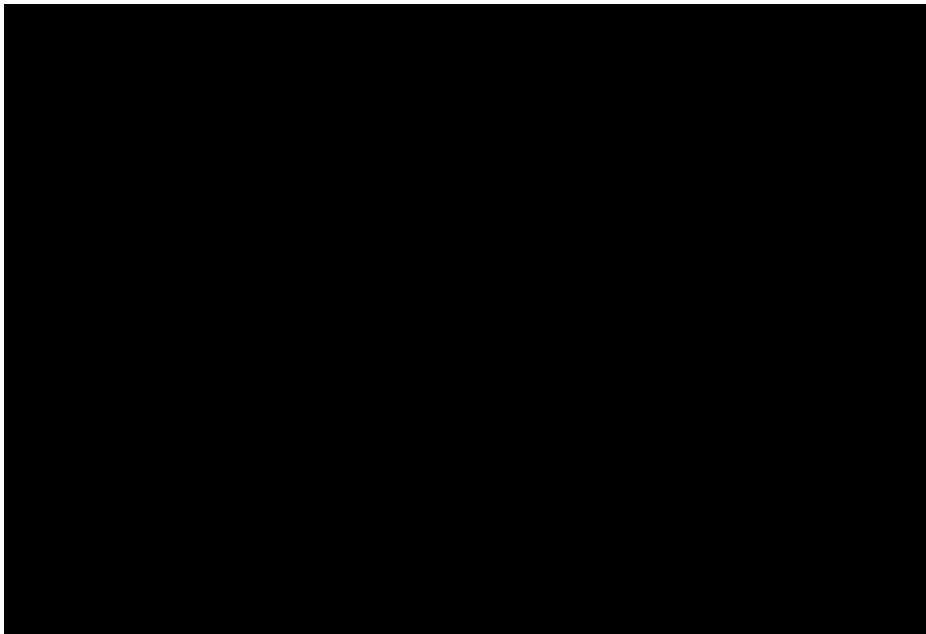












książek. Podejmowałem różne działania zmierzające do tego, żeby je zdezintegrować, jawnie porzucić, przekroczyć.

Wiązało się to z moim przejściem do twórczości pozajęzykowej, ale po kilku latach, w tym samym czasie, kiedy postanowiłem nadać ostatniej z nich postać elektroniczną, napisałem przedmowę do *Księgi żywota*. Zrozumiałem chyba, że ta książka była w zbyt dużym stopniu zagadką, potrzebowała takiego wprowadzenia jak *Prolog*. Dopiero teraz, w nowym wydaniu zaistniała taka możliwość, że został on dołączony do publikacji i stał się integralną częścią tekstu. Jeśli chodzi o numer radykalny, to sądzę, że zostałem do niego zaproszony w związku z tym, że istniała już bliska perspektywa wydania *Antologii*. Przystałem na to tym chętniej, że *Wszystkie strony świata* są jak kropka nad „i" w tym moim porzuceniu pisania, bo przecież nie używam tam w ogóle języka. Jest tylko tytuł, nie ma żadnego tekstu, albo też jest go tyle, że aż go nie widać, bo strony są doskonale czarne...

P.: Są cyfry.

R.: Ale cyfry nie są elementem języka... Użyte są tylko dla numeracji stron, tyle że zmieniają przy tym kierunki...

P.: Czytałem wywiad z Tobą sprzed kilku lat przeprowadzony przez Małgorzatę Dawidek-Gryglicką. Wówczas gdy mowa o liberaturze, Ty się dystansujesz...

R.: Zawsze miałem obawę przed szufladkowaniem. Jakiś czas temu jednak przeczytałem zbiór tekstów Zenona Fajfera o liberaturze. Wtedy zdałem sobie sprawę, że na 10 warunków, które według niego musi spełniać tego rodzaju utwór, moje rzeczy spełniają przynajmniej 9. Dotyczy to *Księgi żywota* i — zwłaszcza — książki bez tytułu, która jest wręcz wzorcowym przykładem liberatury w ten sposób definiowanej. Niewątpliwie dał się tu zauważyć podobny sposób myślenia i wrażliwości.

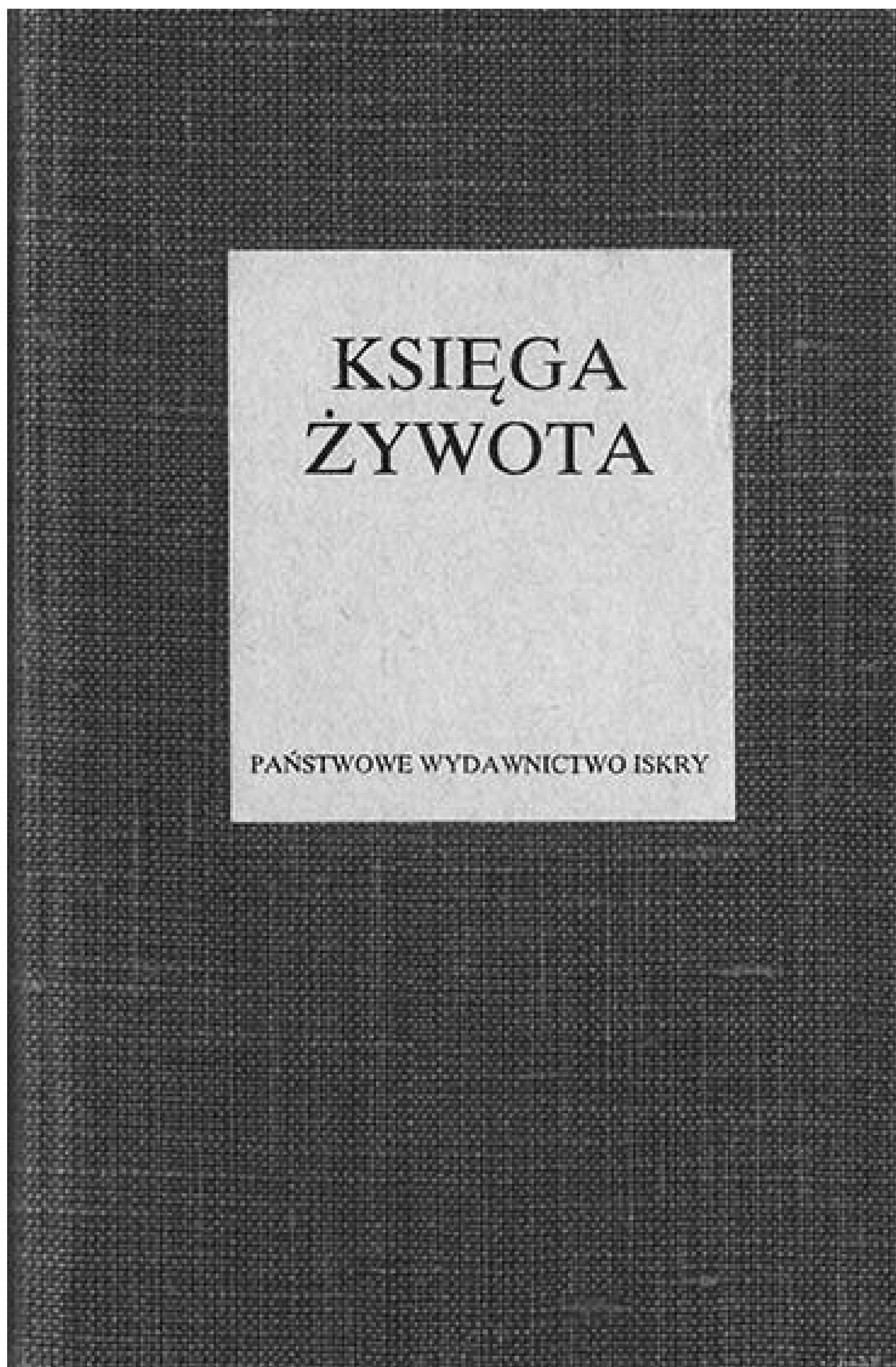
P.: Po spotkaniu w Krakowie podczas Ha!wangardy w październiku 2013, padały często określenia na opisanie *Æ* jak: „hybryda książkowa" czy „hybryda tekstowa", „coś poza książką", „post-literatura". Czy dzisiaj po prostu możemy do tego przyłożyć narzędzia proponowane przez teoretyków liberatury i znika problem klasyfikacji gatunkowej?

R.: Przynajmniej teraz jest już mniej więcej jasne, z czym to się je… Mniej więcej. Ten rodzaj skanalizowania jest pewnym rodzajem naświetlenia, ale mam nadzieję, że nie zamyka moich utworów w tych ramach i że są one czymś więcej. To wszystko dotyczy bardziej samej postawy wobec dzieła powstałego w języku. Jeśli już koniecznie trzeba klasyfikować gatunkowo, pojęcie liberatura jest na tyle szerokie i zostawia taki margines wolności sprawczej dla twórcy, że w niczym dzieła nie determinuje, tylko





Po spotkaniu w Krakowie podczas Ha!wangardy w październiku 2013, padały często określenia na opisanie Æ jak: „hybryda książkowa„ czy „hybryda tekstowa, „coś poza książką, post-literatura. Czy dzisiaj po prostu możemy do tego przyłożyć narzędzia proponowane przez teoretyków liberatury i znika problem klasyfikacji gatunkowej?



Księga żywota PRZY–POWIEŚĆ

przeciwnie, wskazuje na jego poszerzone możliwości. Tak było zresztą z tymi wszystkimi historycznymi tekstami, które wydajecie w tej serii, a oryginalnie powstały nieraz dawno temu, jak np. Mallarmégo, Joyce'a itd. – dla tych autorów to nie była liberatura, lecz pewien sposób myślenia i pisania, wykraczający poza sam język i w ogóle poza komunikat werbalny. Dajmy na to, *Życie – instrukcja obsługi* może być zaklasyfikowana jako liberatura, ale przecież jest też czymś poza tym.

P.: Liberatura skupia się na samym fizycznym aspekcie książki. Z jednej strony jesteś pisarzem, który właśnie ten aspekt porzucił, ale z drugiej strony, kiedy jeszcze używałeś nośnika książki, doszedłeś do granic materialności...

R.: Ponieważ interesowała mnie zawsze cielesność książki, musiała mnie też w końcu zainteresować jej bezcielesność, z tego samego powodu: myślenia o sposobie istnienia tekstu.

Staram się podkreślać to, że we wszystkich swoich utworach wychodziłem z pozycji literackiej, odnosiłem się do historii literatury i do tego, co ja sam z literatury brałem, jak ona mnie interesowała, zwłaszcza jej przemiany... I to myślenie ewolucyjne zaowocowało takimi a nie innymi książkami. Potem z tych samych powodów nastąpiło odejście od nich.

P.: Chodziło o rozwój estetyczny?

R.: W ogólnym sensie o ewolucję formy, a także na głębszym poziomie również o to, jak zmieniało się myślenie o medium pisarskim, o samoświadomość, jaką literatura stopniowo zyskiwała. W historii literatury w pewnym momencie nagle pojawiła się powieść. Wcześniej istniały inne formy narracji prozatorskiej, mniej lub bardziej skomplikowane, ale na ogół czysto fabularne: bajki, eposy, historie. W powieści narracja znacznie się rozrosła, połączyła z psychologizowaniem, potem z dyskursem filozoficznym, eseistycznym. Mann, Proust, Joyce, Beckett zaczęli bardziej rozsadzać jej formułę pod tym względem i głównie w XX wieku odbywa się ta największa ewolucja. Ale już wcześniej były jej zaczyny, już w XVI czy XVII wieku pojawiały się pojedyncze przypadki, potem też. Joyce w swojej najbardziej radykalnej powieści inspirował się na przykład *Przygodami Alicji w Krainie Czarów* z XIX wieku i jej niezwykłymi eksperymentami językowymi.

P.: Powiedziałeś, że dla ciebie takim punktem dojścia, na którym też kończy się *Księga żywota* jest Beckett. Wyznaczyłeś sobie radykalny cel pójścia o krok dalej niż Beckett…

R.: Samuel Beckett doprowadził formę prozatorską do ekstremalnej postaci, bardzo zredukowanej, bardzo świadomej. Również bohatera, narratora, w ogóle człowieka



Powiedziałeś, że dla ciebie takim punktem dojścia, na którym też kończy się Księga żywota jest Beckett. Wyznaczyłeś sobie radykalny cel pójścia o krok dalej niż Beckett...

ograniczył do najbardziej jak to było możliwe do umysłu, który snuje historie, a jego jedyną aktywnością jest bycie narratorem. Jednak wciąż pozostawał to rodzaj podmiotu osobowego. Potem nie było nikogo, kto by posunął się dalej niż Beckett, raczej były to działania albo w ramach poezji albo krótkich form. Pójść dalej można było jedynie porzucając podmiot ludzki i oddając podmiotowość samemu tekstowi. To był już prawdziwy koniec. Tym samym zatraca się wszelki dyskurs, powieść czy opowieść nie jest już możliwa.

W tym kontekście, o którym mówię, czyli ewolucji formy powieściowej lub w ogóle prozatorskiej, rozwój zakończył się wraz z Beckettem.

P.: Można postawić tezę, że w twoim projekcie występuje to równolegle: odejście od medium książki współgra z intuicjami, że język przestaje być narzędziem poznania.

R.: Oczywiście, to się wiąże z dewaluacją języka jako narzędzia poznania i komunikacji werbalnej. Te książki to nie była sama gra słowem, ale też wyraz mojego kryzysu poznawczego związanego z językiem. Zresztą to się zdarzyło dopiero później, jednakże od początku miałem duży dystans do języka i miałem ochotę – nie wiedząc jeszcze dlaczego — kwestionować język albo formy literackie. Język, jakim się posługiwałem, z każdą książką był coraz

Aby przywołać tych niespiesznych stroicieli do porządku, zerwał się i

b i e

o

c a ł g

a

ę ą ł

ł l a s d

o o

k o

Ale ponieważ

zmułszoanywbył

dzyimięmpoaczyćkklu

przemierzyłjąwnieregula

rnychzakosachiłukach.

Księga żywota, fragmenty

bardziej traktowany analitycznie i instrumentalnie. Po *Księdze żywota* czułem już, że niewiele mogę zdziałać w kwestii języka, przez to, że starałem się podczas pracy nad nią czerpać ze wszystkiego, co tylko możliwe w literaturze. Czytałem wtedy bardzo dużo, ale najzwyczajniej nie chciałem pominąć niczego, co ważne. Zresztą naprawdę czytanie mnie wtedy inspirowało i było całym moim światem. Kiedy jednak skończyłem *Księgę*, przyjąłem postawę zupełnie odwrotną, chciałem odciąć się od jakichkolwiek odniesień do literatury, a nawet do rzeczywistości. I tego wyrazem była moja ostatnia książka nie posiadająca tytułu, która szuka swojej nazwy w każdym swoim zdaniu, w każdym swoim słowie. Tytuł to nazwa dla całości, a tutaj właśnie nie ma tego elementu, tekst ciągle próbuje się zdefiniować, odszukać swoją tożsamość, dowiedzieć się, czym jest. To jest cały jego kosmos, cała kosmologia i ani na jotę nie wychodzi poza to.

P.: Mówiłeś o uniwersalizmie literatury. Czy decyzja o publikacji *Księgi żywota*, która relacjonuje wszystko, co się wydarzyło w historii i rozwoju pisma nie jest takim czysto postmodernistycznym zwątpieniem w wielkie narracje?

R.: Nie tyle może relacjonuje, co jedynie aluzyjnie sugeruje poprzez swoją formę, ale to zwątpienie występuje i jest widoczne w tym, że z jednej strony w tym utworze

napotykasz uniwersalizm, a z drugiej fragmentaryczność i epizodyczność. W ogóle ta książka jest nagrobkiem literatury.

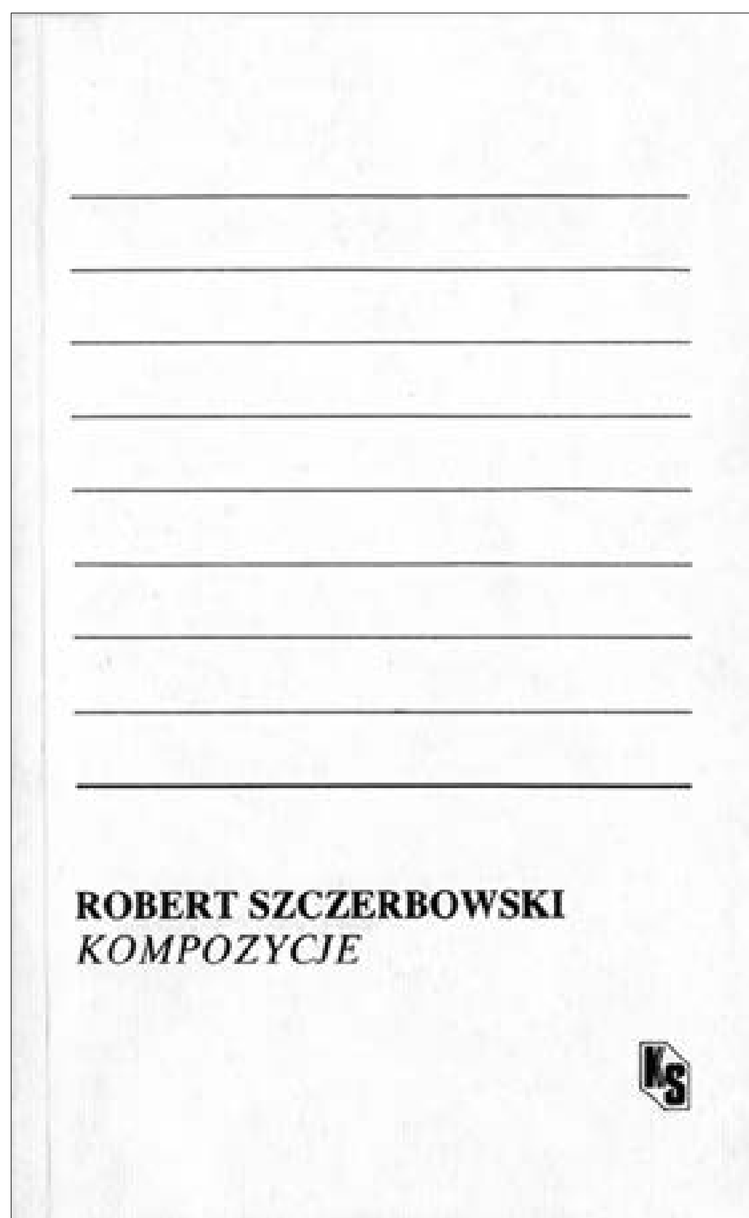
P.: Samo zwątpienie w samowystarczalność literatury jest widoczne już w pierwszej książce *Kompozycje*, składającej się z krótkich form, z których każda może być czytana jako zwykle opowiadanie, ale także ma budulec muzyczny. Oznacza to, że jeśli ma się kompetencje muzyczne, można czytać te teksty zupełnie inaczej.

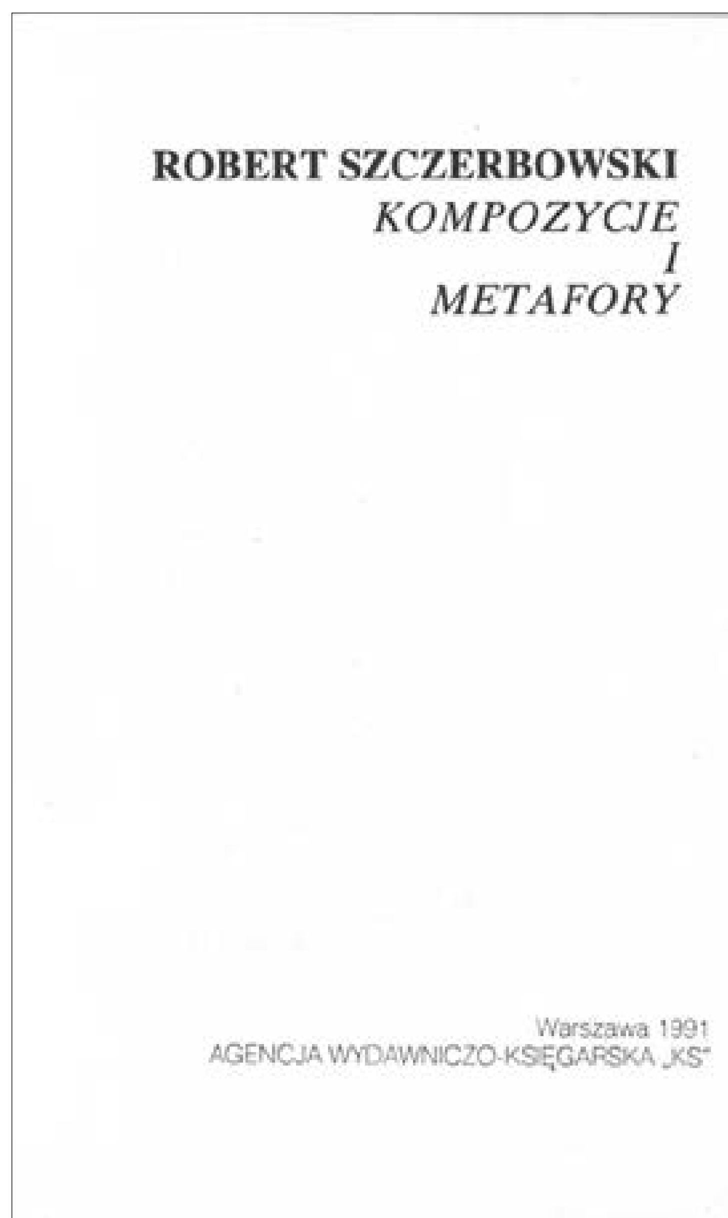
R.: Nawet chyba nie potrzeba do ich czytania wyjątkowych kompetencji muzycznych. Zwykle odwoływałem się do podstawowych struktur opartych ma prostych zasadach i wystarczy przeczytać w słowniku ich definicje, a z łatwością odnajdzie się ich odwzorowanie w strukturze każdego tekstu. Czasem traktowane są dość luźno...

P.: Czyli właściwie stawiając pierwsze zdanie nie do końca wierzyłeś w literaturę. Od razu pojawiło się inne medium – muzyczne.

R.: Powiedziałbym raczej, że nie wystarczała mi literatura jednowymiarowa. Muzyka była zawsze dla mnie ważna i chciałem w tym wypadku rozszerzyć swoje pisanie o ten aspekt.

P.: Pokazałem twoją *Antologię* pewnej osobie, która raczej daleka jest od postmodernistycznych intuicji.


ROBERT SZCZERBOWSKI
KOMPOZYCJE
KS


ROBERT SZCZERBOWSKI
KOMPOZYCJE
I
METAFORY
Warszawa 1991
AGENCJA WYDAWNICZO-KSIĘGARSKA „KS"

Kompozycje

Usłyszałem komentarz: „Autotematyzm. Autor nie ma nic do powiedzenia”…

R.: Wszystko zależy od tego, jak się naświetli daną rzecz. Rozumiem tę intuicję, chociaż w stosunku do *Antologii* jest nieco pochopna. Na pozór autotematyzm wydaje się pustą maszynerią mielącą własną treść. Może również być albo techniką (jak np. w medytacji) albo metaforą. W sztuce to wyraz jej samoświadomości, tak sądzę. Bardzo często spotykany motyw w ostatnich dekadach. W moim odczuciu to końcowy etap jej ewolucji. Nie wszyscy się na to godzą, są przecież wciąż (i może zawsze będą) pisarze, którzy wolą fabuły albo chcą po prostu pisać o świecie, w którym żyją, ale to nie stoi w sprzeczności z faktem, że gatunek się już nie rozwija. To tak jakby odrzucać sens medytacji, która polega na kontemplowaniu samego umysłu: jednak jest to jakieś przeżycie i do czegoś prowadzi. Nie wszyscy chcą jednak tym żyć na co dzień.

P.: Jeżeli mówimy o tym aspekcie dojścia do granic książki i ich przekroczenia, to w twoim przypadku można mówić o procesie przejścia z medium książki do nowych mediów. Otwarcie się na gatunki nowomedialne, jak hiperteksty literackie czy język maszynowy, to u ciebie jednoznacznie wyraz afirmacji, akceptacji.

R.: Wydawało się, że inaczej już się po prostu nie da. Jeśli

miałem robić coś dalej, musiałem robić to w inny sposób, ponieważ ten wcześniejszy był już - przynajmniej dla mnie - niemożliwy. Mam na myśli wszystkie późniejsze etapy związane ze sztukami wizualnymi. Literatura się wyczerpała, a to dla mnie znaczy, że ja wyczerpałem się w literaturze, kontynuowałem swoje działania, zmieniając jedynie terytoria. Pojawiły się nowe media, nowe jakości w świecie. Próbowałem w tym przełomie informatycznym dostrzec znaki czasu i nowe możliwości.

P.: Czyli jesteś ciągle pisarzem, tylko posługującym się innymi mediami?

R.: Niewykluczone, że mam wciąż sposób myślenia raczej pisarza niż artysty, bo to są dwie różne rzeczy, i tak też jest to nieraz odbierane.

P.: A może to próba przeniesienia doświadczeń konceptualnych do medium literatury. Konceptualizm dość dobrze opisany w świecie sztuk wizualnych, dopiero świeżo jest aplikowany do doświadczeń literackich.

R.: Chyba za bardzo szafuje się słowem: „konceptualny”. Wiem, że nieraz bywają tak szufladkowane moje prace, obrazy i tak dalej, ale jestem tym zaskoczony i trudno mi to zaakceptować, jak zresztą w ogóle wszelkie kategoryzowanie. Jeżeli moje utwory są konceptualne, to również takimi powinny być nazwane dzieła pisarzy OuLiPo,



Konceptualizm przecież całkowicie porzucał wizualność i stronę estetyczną. Wszystko można jakoś nazwać i uporządkować, ale tak naprawdę te terminy to fikcje językowe. Każdy artysta jest jedyny w swoim rodzaju i robi coś własnego. Historia sztuki to galeria sztucznie wytworzonych kadrów, wycinków szerszej rzeczywistości.

książki Pereca, Raymonda Roussela czy *Finnegans Wake*. Myślę, że to jest przejaw pewnej bezradności krytyków, którzy nie potrafią do tego inaczej podejść jak poprzez takie skróty. Nie zgodziłbym się też, że np. obrazy moje są konceptualne, dla mnie one są wyłącznie wizualne. Można się zgodzić, że są paradoksalne, ale nie można ich sprowadzać do idei.

Konceptualizm przecież całkowicie porzucał wizualność i stronę estetyczną. Wszystko można jakoś nazwać i uporządkować, ale tak naprawdę te terminy to fikcje językowe. Każdy artysta jest jedyny w swoim rodzaju i robi coś własnego. Historia sztuki to galeria sztucznie wytworzonych kadrów, wycinków szerszej rzeczywistości. Takie generalizowanie nie jest usprawiedliwione, ale widocznie trudno sobie inaczej poradzić z opisaniem rzeczywistości niż właśnie przez takie klisze, tworzenie pojęć ogólnych dla opisania zjawisk niepowtarzalnych.

P.: To, co najbardziej niepowtarzalne u ciebie - pisarza, to bardzo świadomy proces remediacji, czyli przejścia z jednego medium do drugiego. Podajesz, że *Księga żywota* jest punktem dojścia, granicą w wykorzystaniu medium książki. Po niej zaczynasz pracować nad książką bez tytułu (od połowy lat 80.). Obmyślasz ją jeszcze jako projekt książkowy, materialny, czy być może wiesz już coś o istniejącej

wówczas za oceanem współpracy literatów z ekspertami z pola technologii? I czy wymyślając książkę bez tytułu, bierzesz już pod uwagę porzucenie tradycyjnego medium?

R.: Na początku wciąż myślałem o projekcie książkowym, bo dla mnie wciąż to było w ramach literatury, chociaż zradykalizowanej i zaprzeczającej sobie i swojemu przekazowi dyskursywnemu. Wtedy o tym, o czym mówisz, nie miałem pojęcia, to był środek stanu wojennego, odcięto nas od informacji ze świata, nawet nie byłem do końca świadomy, w jaki sposób się eksperymentowało z językiem i formami literackimi wcześniej w Europie i na świecie.

P.: Czyli *de facto* w tym samym momencie, kiedy w USA trwają nad tym prace, odkrywasz strukturę hipertekstową, kłączową?

R.: To było całkiem intuicyjne, ta idea urodziła mi się gdzieś w połowie pisania tego, co potem stało się książką bez tytułu. To był rok 1987 czy coś takiego. Najpierw robiłem notatki do książki, która miała powstać. Trwało to dwa lata, może więcej. Ciągle tylko notatki, fragmenty, pojedyncze zdania, a książki wciąż nie było widać. Którejś nocy zrozumiałem, że ten plan, który zapisuję, jest już aktem, samą tą książką, jej ciałem. I wtedy też dopiero ukonstytuowałem jej dualistyczną naturę.

P.: Czyli to były najpierw fiszki, które sobie linkowałeś?

R.: Swobodne zapiski, konsekwentnie zbierane, jakby pojedyncze moduły, które potem zostały pogrupowane w hasła z odsyłaczami do innych haseł. Nagle mi się objawiło, że trzeba to ująć w słownikową formułę, a drugi tekst, który powstawał równolegle z tych samych notatek będzie punktem odniesienia dla części słownikowej jako jej opis i odwrotnie – część słownikowa będzie bazą powstania tamtego drugiego tekstu. Nie ma żadnej kolejności powstawania dla tych dwóch biegunów, to wszystko mogło zaistnieć w dowolnej kolejności – lub jednocześnie.
P.: Jeśli fizycznie rozłożyć, to mamy kwadrat.
R.: Tak, każda strona to połówka kwadratu. Natomiast kiedy ta książka ukazała się w druku i wkrótce zaczęła się cała ta rewolucja cyfrowa, komputery osobiste, Internet, wirtualna przestrzeń itd., było dla mnie oczywiste, że to naprawdę już koniec książki papierowej, że teraz będą one stopniowo wpełzać na ekran. Wydało mi się to zupełnie naturalne, a ta moja ostatnia książka była czymś takim już gotowym ze swojej natury. Można by ją równie dobrze napisać i wydać cyfrowo bez większych ingerencji w tekst.
P.: Wcześniej były publikowane książki, które zrywały z tradycją wydawania np. w postaci kodeksu (jak B. S. Johnson). Twoja książka bez tytułu miała programowo

dzeniem, zatrzepotać kącikiem ust——potwierdzając, że był to——

——— ——— ——— ——— ———

———Cicho! — słuchajmy;

——— ——— ——— ——— ———

—Szszszszszszuu———

—Bez szmerów!

—Uuuuuuuuua...

—Bez pomrukiwań———

—aaaaa!

—Dość wrzasków!———

—????

—Skończcież wreszcie——cicho——słuchajcie.

—

——— ——— ——— —i dobywając z piersi wytatuowanej geniuszem, pod którym widniał napis:****** ** ******* ******,——dobywając z niej klarownego baryto-

Księga żywota, fragmenty

nie posiadać okładek, autora, wydawcy (czyli tradycyjnych wyznaczników). Tymczasem okładki są, bez informacji, ale są. A przecież istniała możliwość zrobienia książki, która nie ma okładek, czy nie jest kodeksem.

R.: No tak, tylko że wtedy cały jej dualizm i wyrażenie go na różnych poziomach byłoby niemożliwe. Nie chodziło o same gesty formalne, ale o to, żeby materialna forma poszerzała merytoryczne warstwy utworu. Jednak to, że teksty są ze sobą zrośnięte grzbietami, lokuje je na dwóch przeciwległych biegunach i przeciwstawia je sobie, zarazem nie izolując od siebie nawzajem. Gdyby kartki leżały luzem w pudełku, byłoby też mniej zasadne, aby numerować strony parzyście i tak dalej... Jednak jakiś rodzaj struktury był mi tutaj potrzebny. Sam chaos nie jest ciekawy. Tylko właśnie w tak pomyślanym tekście widać, że jest to uporządkowany chaos, dlatego potrzebna mi była jeszcze ta forma kodeksowa. Poza tym w ten sposób odnosiłem się bezpośrednio do książki i literatury tradycyjnej. Chciałem, żeby to była wciąż literatura, w tym starym sensie, chociażby po raz ostatni. A o tych próbach, o których mówisz - w latach 80. – nie wiedziałem.

P.: Jak to rozpracowałeś koncepcyjnie, kiedy myślałeś o przekroczeniu tych tradycyjnych wyznaczników? Brak tytułu, brak okładek, brak bohatera...

R.: Ustaliłem to od samego początku. Punktem wyjścia było słowo „anepigraf”, co znaczy dzieło bez tytułu. Z tym wiązała się zarazem rezygnacja z pozostałych atrybutów tekstu. Dążyłem do pozbawienia utworu literackiego wszystkich jego tradycyjnych cech, na ile było to możliwe. Chciałem pominąć te wszystkie wyznaczniki, które definiowały opowiadanie czy powieść. Również postanowiłem zaniechać formę ich wydania, choć nie książkę jako taką. Nie ma prawdziwej okładki, tylko jest to rodzaj opakowania. Dzięki temu wspomnianą książkę możemy otwierać w obie strony i ma tę swoją biegunowość.
P.: Mówisz „stara literatura, ale po raz ostatni”, wydawało mi się, że chodziło już właśnie o nową, stąd to odejście.
R.: Nie miałem poczucia, że to nowy horyzont, raczej jakiś kres... Nawet chyba gdzieś pada określenie „tekst wyczerpany”, a gdzie indziej „ostatnia książka”, a może się mylę.
P.: Książka bez tytułu w 1996 roku ukazuje się na dyskietce. Nie za często pytano Cię o proces samego wydania pierwszego polskiego hipertekstu. Czy do wydania potrzebowałeś współpracy z programistą?
R.: Pomoc informatyka była niezbędna. Na moje zamówienie został napisany specjalny programik, który pozwalał oba składowe teksty *Æ* edytować w komputerze. Do tych

tekstów można się dostać wprost z ekranu startowego, posiadającego dwa przyciski. Mają swoje graficzne oznaczenie takie samo jak to było w książce papierowej – z tym samym rastrem. Przyciski są dwa obok siebie i razem tworzą kwadrat. Zmiana medium pociągnęła też za sobą konieczność zmian w tekście, zwłaszcza w tych fragmentach, które związane są z jego bytowaniem na nośniku elektronicznym zamiast papierowego.

P.: Czyli wprowadziłeś zmiany w treści?

R.: Tak, głównie pod kątem nowego środowiska.

P.: Jakieś dalsze zmiany? Leksje składające się na słownik są zaprojektowane tak, że mają różne ilości znaków na jednej stronie i połączenia strzałkami.

R.: To jest konstytutywne dla tej książki i w hipertekście wszystko zostało zachowane z tą różnicą, że w wersji papierowej były strzałki, które występowały w słownikach dawniejszych, drukowanych, a w wersji elektronicznej są linki, przenoszące nas od razu do danego miejsca.

P.: Patrząc z perspektywy 1996 roku, zastanawiam się nad tym, jak odebrały wydawnictwa twoje starania o wydanie tak nietypowej publikacji.

R.: Z tym nie miałem problemu, ale to była kwestia sprzyjających okoliczności. W Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie funkcjonowało wydawnictwo „Pusty Obłok”,

które wydawało papierowe książki, zresztą o dobrym profilu. Kiedy przyszedłem do nich z propozycją wydania książki elektronicznej, choć jeszcze wtedy w ogóle nie było w Polsce takich prób, byli na to bardzo otwarci, podchwycili to, chociaż zgodzili się wydać ją eksperymentalnie w bardzo małym nakładzie 200 egzemplarzy. Sam tekst chyba im się podobał, a i nowa formuła też.

P.: Jako dyskietka w pudełku…

R.: Tak, pudełko powtarzało format książki, ten kodeksowy, pół kwadratu. W środku była instrukcja jak instalować program na peceta i jak poruszać się po tekstach, bo przecież zawsze były dwa.

P.: Czyli żeby czytać i nawigować potrzebny był program. Możesz więcej powiedzieć o jego możliwościach?

R.: Program został napisany przez mojego znajomego, informatyka, Ryszarda Rogockiego. Po rozpakowaniu należało zainstalować plik i trzeba było się poruszać w jego ramach, bo w innym programie nie istniała taka możliwość.

P.: Dyskietka miała dystrybucję w miejscach związanych ze sztukami wizualnymi, w księgarniach artystycznych?

R.: Tak, głównie w takich miejscach. Ale była też uroczysta premiera w sporej księgarni warszawskiej im. B. Prusa, naprzeciwko uniwersytetu. Zrobiono tam osobną witrynę

Program został napisany przez mojego znajomego, informatyka, Ryszarda Rogockiego. Po rozpakowaniu należało zainstalować plik i trzeba było się poruszać w jego ramach, bo w innym programie nie istniała taka możliwość.

dla tej publikacji, pokazana była wyjęta dyskietka, obok leżała myszka komputerowa, stos egzemplarzy…

P.: Czy to w ogóle dotarło do ludzi ze środowiska literackiego, czy w ogóle jakieś reakcje od nich otrzymałeś?

R.: Wtedy nie, dopiero parę lat później. Prawdopodobnie nie było też żadnej prasy ani żadnych reakcji w mediach, w każdym razie nic do mnie nie dotarło. Wcześniej, w związku z wydaniem *Księgi żywota* (w 1990 roku) miałem propozycję wystąpienia w TV, żeby mówić o tej książce, ale odmówiłem, bo zależało mi na utrzymaniu pozorów, że ta książka nie ma autora.

P.: To czemu dzisiaj mówisz?

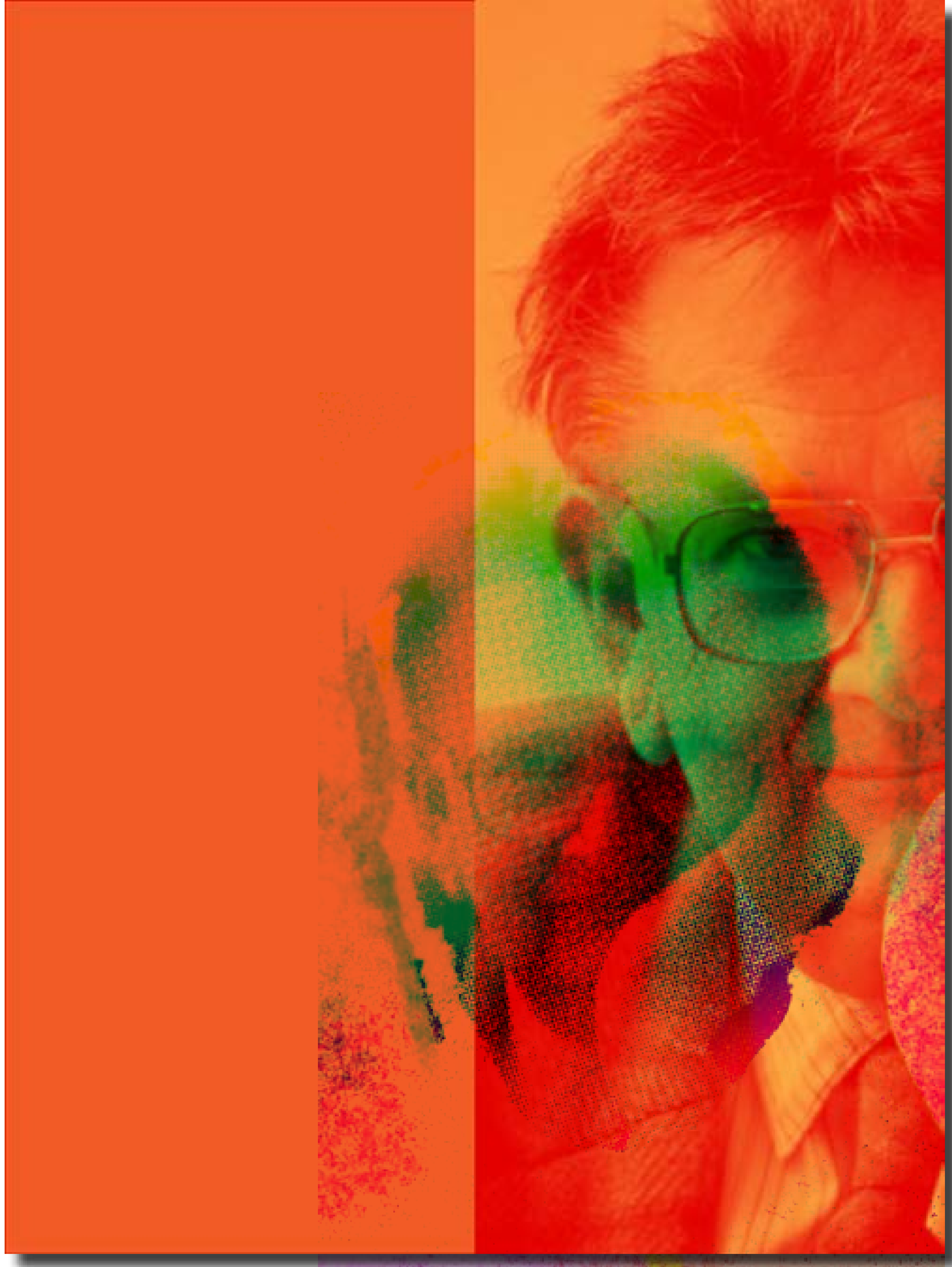
R.: Po paru latach to już przestało być tajemnicą, zresztą te książki są już czymś innym w dzisiejszym kontekście, można powiedzieć, że już niemal historycznym.

P.: Wiemy, ile tego się sprzedało? Ile egzemplarzy? Czy w ogóle ludzie to kupowali?

R.: Chyba niewiele, mniej niż połowa tego niewielkiego nakładu się rozeszła, a druga połowa uległa zniszczeniu podczas powodzi w piwnicach Zamku Ujazdowskiego, gdzie był magazyn wydawnictwa.

P.: Żadnej reakcji od ani jednego krytyka literackiego?

R.: Nikt chyba nic wtedy o niej nie pisał. Jan Błoński dostał egzemplarz książkowy *Æ*, ale ostatecznie jakoś nie był



Radził mi, żebym najpierw napisał coś bardziej przystępnego i za przykład podawał Gombrowicza i jego wczesne opowiadania.

przekonany do tej pozycji, nie znajdował klucza, który organizuje całość, pisał mi o tym. Uważał, że to zbiór myśli i aforyzmów. Miałem z nim kontakt już wcześniej, kiedy szukałem możliwości wydania *Księgi* i ktoś z „Literatury na Świecie" mnie do niego skierował. Wobec *Księgi* też był dosyć sceptyczny, stanowiła dla niego zbyt skomplikowaną maszynerię. Radził mi, żebym najpierw napisał coś bardziej przystępnego i za przykład podawał Gombrowicza i jego wczesne opowiadania.

P.: Czy w latach 80., jak pisałeś książkę bez tytułu byłeś już przekonany, że to jest Twoja ostatnia rzecz książkowa? Musiałeś znajdować się w dość specyficznym stanie, napisałeś czy też byłeś w trakcie pisania trzech książek, a żadna z nich nie została wydana. Wszystkie dopiero w latach 90.

R.: W tamtych czasach, jeśli w ogóle miało się zostać wydanym, czekało się bardzo długo, wiele lat. Z tym więc każdy był pogodzony, a w każdym razie cierpliwy. Książki powstawały jedna po drugiej, nie równocześnie. Po trzeciej książce przeczuwałem, że zabrnąłem w ślepą uliczkę, jeśli chodzi o sferę języka, ale próbowałem przez jakiś czas jeszcze myśleć o czymś dalszym. Zanim jeszcze postanowiłem zamienić *Æ* na postać cyfrową, planowałem swojego rodzaju palimpsest, który miał być pisany



w Internecie wyłącznie i w czysto cyfrowej formie. Ale to ugrzęzło dosyć szybko i zarzuciłem ten pomysł.

P.: Który to był rok mniej więcej?

R.: Około 1990. Zacząłem się do tego przymierzać jeszcze na komputerze Atari. Dotarła do mnie informacja, że ktoś zapoczątkował taki utwór w Sieci, i że każdy może dopisywać ciąg dalszy, więc to była taka praca zbiorowa.

Wydało mi się to interesujące, bo w gruncie rzeczy *Księga żywota* była w zamyśle czymś podobnym. W każdym razie wokół czegoś takiego krążyłem, ostatecznie jednak nie mogłem się pogodzić z myślą, że to pisałoby naprawdę wiele osób.

P.: W jakim kierunku zmierzał pomysł? Imitowanie stylów pisarzy?

R.: O nie, nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki. Raczej

coś jeszcze bardziej abstrakcyjnego niż książka bez tytułu. Ale to była tylko idea i, jak to bywa na samym początku, nie do końca jeszcze skrystalizowana. Moje koncepcje książek nigdy nie były od samego początku gotowe, formowały się w trakcie. Potem zmieniałem wcześniejsze etapy zgodnie z ukształtowaną w dalszym ciągu koncepcją.

Zawsze interesowało mnie nagrywanie czegoś nowego na starej treści, przerabianie własnego materiału, praca z warstwami.

P.: Poniekąd można to powiedzieć o różnych formach książki bez tytułu: wersja audio, wersja pocięta...

R.: Właśnie wtedy zacząłem robić nowe rzeczy, z pogranicza języka i wizualności, w ogóle innych mediów. To były projekty, które tworzyły poszczególne ogniwa i jednym z nich był właśnie egzemplarz książki pocięty w niszczarce do dokumentów. Wydawało mi się to właściwym testowaniem porzucenia języka i przejścia do sfery obiektowej.

To była połowa lat 90., kiedy intensywniej poczułem, że w kulturze komunikacja wizualna zaczyna dominować nad komunikacją językową. Coraz bardziej ta kultura obrazkowa, jak się wtedy mówiło, dochodziła do głosu.

P.: Jest jedna stronica w książce bez tytułu, w której nakładasz na siebie wszystkie z części słownikowej. Tej strony także nie można czytać.

robert szczerbowski

anepigraf i egzegeza

z cyklu Pisma hermetyczne
Tom 4

Hieratic Press

R.: To było pierwsze doświadczenie z symultanicznością, którą później stosowałem jako jedną ze swoich technik. No i pierwsze zatarcie komunikatu, a dodatkowo jeszcze czymś nowym i ważnym w tej książce pociętej i oprawionej w torebkę było dla mnie to, że te dwa przeciwstawione sobie wcześniej teksty zostały zintegrowane, przemieszane, stały się czymś jednym, niezróżnicowanym.
P.: Drugie zintegrowanie czy przemieszanie polegało na zniszczeniu tysiąca egzemplarzy książki bez tytułu.
R.: Podobny gest, ale w większej skali, właśnie tysiąca egzemplarzy i w formie paczki. Ale to było też coś innego przez to, że zostało zrobione w drukarni, która wydrukowała wcześniej tę książkę, potem zaś ją zniszczyła.
P.: Jako kolejny etap porzucania materialnego nośnika realizujesz także wersję audio…
R.: To moja autorska interpretacja tych dwóch tekstów. Przeczytałem je i następnie spreparowałem w taki sposób, że przekaz werbalny w znacznym stopniu został zatracony.
P.: Tę wersję z kolei umieściłeś na płycie CD w czarnym sześcianie.
R.: Myślałem o jakimś opakowaniu dla tej płyty, ale takim nieoczywistym, który by ją ukrywał, a nie tylko zabezpieczał. I tak powstał sześcian, czarna kostka otwierana, oprawiona płótnem na sposób introligatorski. Na wszystkich



ścianach tego sześcianu są identyczne otwory pośrodku i jeśli patrzymy przez te otwory, to widzimy na przestrzał, tak jakby tam nie było nic wewnątrz. A kiedy otwieramy pudełko, którym on jest, okazuje się, że w środku znajduje się płyta, tylko tak włożona pod kątem 45 stopni w dwóch płaszczyznach, że wzrok ulega złudzeniu, przelatując przez otwór w niej i mamy wrażenie, że nic tam nie ma.

P.: Bardzo podobny w zamyśle do wersji audio książki bez tytułu był także Twój wykład: *Sztuka jako symulacrum performowany na 4 lektorów*...

R.: Tak, tam też nakładały się głosy na siebie, powodując, że tekst był prawie niezrozumiały. Z tego performance'u powstał film, w którym ekran jest podzielony na 4 równe części. Na każdym z tych ekranów jest lektor, czytający ten sam tekst, tylko w innej konfiguracji.

P.: Dalsze twoje prace z tekstami i z literaturą to eksperymenty z „językiem maszynowym".

R.: To taki język programowania, którego używają informatycy, żeby porozumiewać się z maszyną, czyli dać jej środowisko, w którym może ona działać. Komputer ma moc obliczeniową, ale bez tego języka nie byłby w stanie nic zrobić. Program zawiera szereg instrukcji, budujących sekwencje kodów wyższego rzędu i w ten sposób pozwalających mu wykonywać konkretne zadania. Trzeba pamiętać, że nikt nie rozumie tego języka wprost, bo to nie jest taki język, jakim my się po ludzku komunikujemy. To jest język skrótów, bo przecież prawdziwym językiem, na bazie którego funkcjonuje komputer, a ściślej jego procesor, są sekwencje zer i jedynek, na tyle długie, że dla ułatwienia używa się całych ich grup jako gotowych modułów i to właśnie jest istotą języka maszynowego.

P.: Przekładałeś na język maszynowy bardzo tradycyjne teksty jak np. Torę.

R.: To znowu był rodzaj epifanii, kiedy za którymś razem taki komputer starej generacji nagle się zawiesił i na ekranie pojawiły się niezrozumiałe znaczki w DOS-ie. Wydało mi się, że to jakiś starożytny język. Zacząłem o tym myśleć i doszedłem do wniosku, że ten język maszynowy jest przecież prawdziwym językiem, najnowszym, jaki

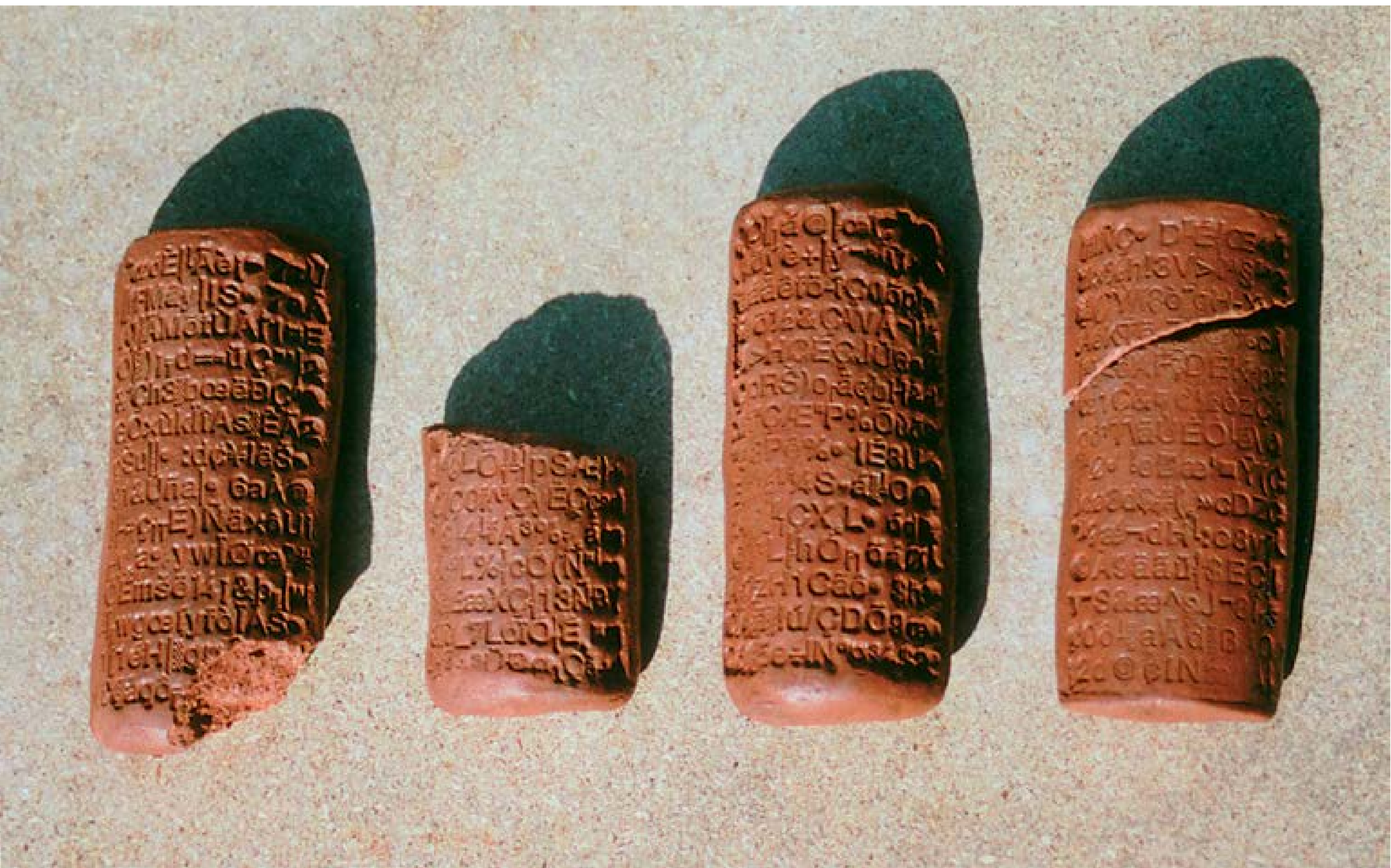
powstał na Ziemi, który służy komunikowaniu się, tyle że nie między ludźmi, a między człowiekiem a maszyną i na odwrót. Co więcej, jest czymś bardzo specyficznym i zarazem wielkim przełomem cywilizacyjnym, że coś takiego się dzieje, że powstaje nowy rodzaj bytu: maszyna, z którą zaczynamy rozmawiać i zaprzęgamy ją w jakiś zupełnie nowy wymiar funkcjonowania. W kilku pracach skojarzyłem najnowszą technologię z najdawniejszą, z początków pisma. Na przykład pismo maszynowe na glinianych tabliczkach było takim artefaktem albo Tora.

P.: Gliniane tabliczki i pismo maszynowe, jeśli idzie o nośniki tekstu to największe skrajności, jakie można sobie wyobrazić.

R.: Myślałem o tym w kontekście takiego przełomu cywilizacyjnego, kiedy to sprzymierzamy się z zupełnie nowym światem bytów zrodzonych przez naszą technologię, wytwarzających w przyszłości inną, nową metafizykę. Chciałem to też skonfrontować z dotychczasową tradycją w tej dziedzinie, najbardziej klasyczną i najstarszą, jak właśnie Tora, która zresztą ma formę takich zwojów, bardzo przypominają one wydruk komputerowy. I również te znaki języka maszynowego są dla mnie jakieś hieroglificzne. To mi się kiedyś po prostu przyśniło: zwoje księgi w niezrozumiałym języku. W glinianych tabliczkach z kolei, na



Szklane Tablice



Tekst maszynowy zapisany na glinianych tabliczkach

których odciśnięte są napisy w tym języku przeznaczonym dla maszyn mieści się cała historia cywilizacji pisma od czasów mezopotamskich po epokę krzemu.

W moich poczynaniach z tego czasu język maszynowy był jeszcze wprawdzie językiem, ale takim, który nie niesie przekazu werbalnego, lecz ma inne znaczenie: stawia odbiorcę przed faktem niemożliwości odczytania komunikatu. Potem coraz bardziej porzucałem myślenie nawet o języku symboli, ale w końcu trafiłem na geometrię fraktalną, czyli fraktale, które tak naprawdę mogą zaistnieć tylko w komputerze. Prymitywne fraktale powstawały już 100 lat temu na papierze, ale dopiero dzięki mocy obliczeniowej komputerów możliwe było wizualizowanie całych rodzin tych szczególnych wzorów. Fraktale to dziedzina czysto matematyczna, mająca także bardzo praktyczne zastosowanie w nauce, w meteorologii, w fizyce, natomiast mnie zainteresowała ona jako motyw działań artystycznych. To, co mnie najbardziej we fraktalach fascynuje, to, że są one połączeniem porządku i chaosu i że można je penetrować w głąb, bez końca. Można powiększyć jakiś drobny fragment do wielkości ekranu i już się jest w kolejnej, głębszej warstwie tego fraktala, i tak w nieskończoność. Postanowiłem ich użyć w cyklu obrazów, które nazwałem obrazami fraktalnymi



To, co mnie najbardziej we fraktalach fascynuje, to, że są one połączeniem porządku i chaosu i że można je penetrować w głąb, bez końca.

albo cyberpłótnami. Wydały mi się wyjątkowo pociągające jako tematy malarskie.

P.: Dlaczego akurat to medium, czyli malarstwo tradycyjne?

R.: Kusiło mnie, żeby zobaczyć takie formy, których człowiek chyba by nie wymyślił, na płótnie, w dużym formacie, tak dla czystej przyjemności patrzenia. Pomyślałem też, że to może ciekawe przez to, że na ogół malarstwo odnosi się do rzeczywistości, o ile nie jest abstrakcyjne, a tu mamy nawiązanie do nowego rodzaju bytu - rzeczywistości wirtualnej. Chciałem je wywołać z tej przestrzeni i zmaterializować jak najbardziej realnie. Był też w tym ślad refleksji nad tym, że nowe media skłaniają do łatwizny.

W sztuce i w kreatywności coraz bardziej zanika element pracy, wysiłku, wszystko za nas robią komputery, automaty, ogólnie rzecz biorąc, maszyny.

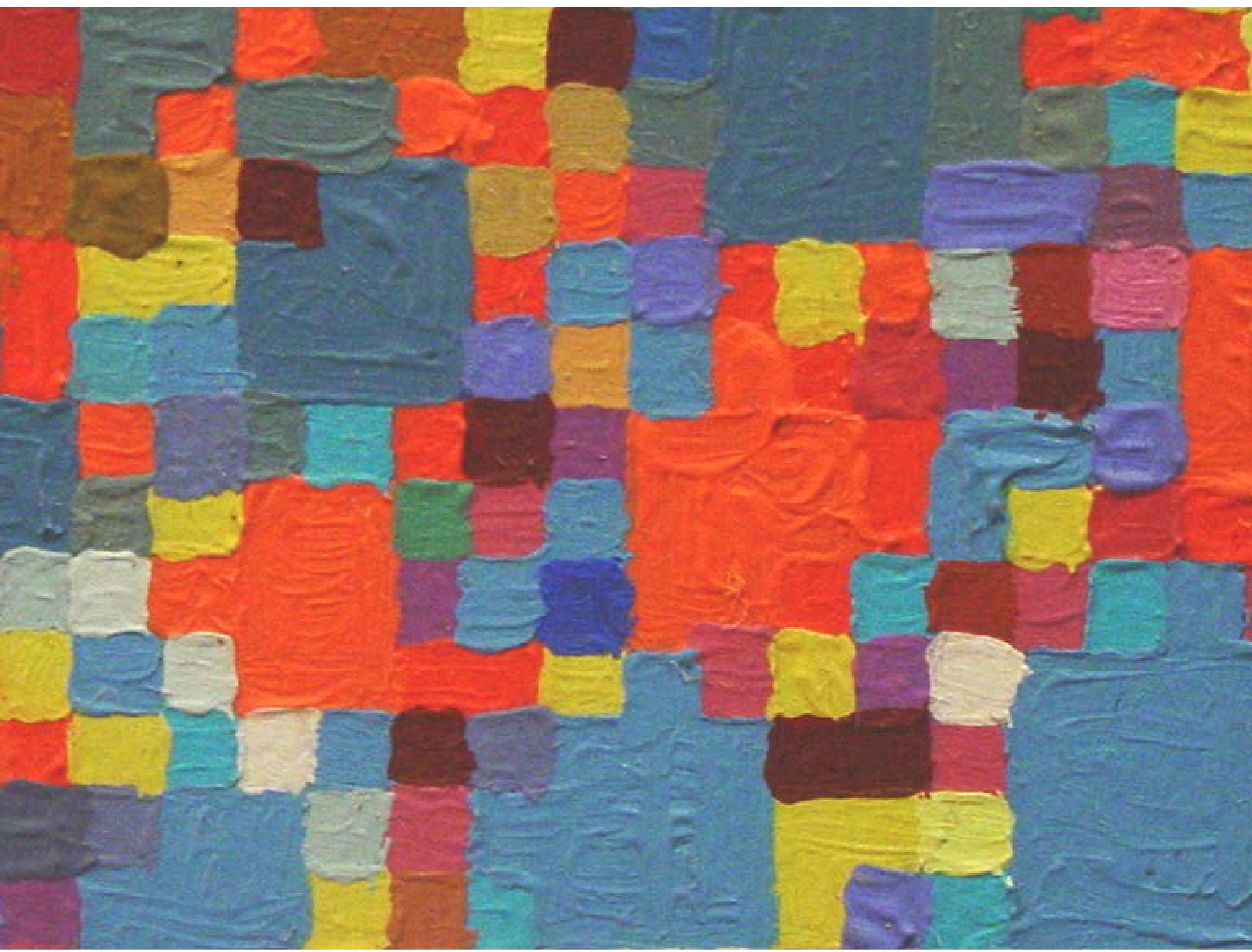
P.: Później zacząłeś eksplorować medium filmu i doprowadzać je - podobnie jak książkę - do granic.

R.: Film narzucał się w sposób naturalny sam jako ciąg dalszy obrazów fraktalnych. Ich budulcem były piksele, których nie ma w komputerowej definicji fraktala, bo piksel jest niedoskonałością ekranu. A to mi się wydało bardzo malarskie i było aluzją do malarstwa abstrakcyjnego. I gdy skończyłem ten cykl cyberpłócien, pomyślałem,

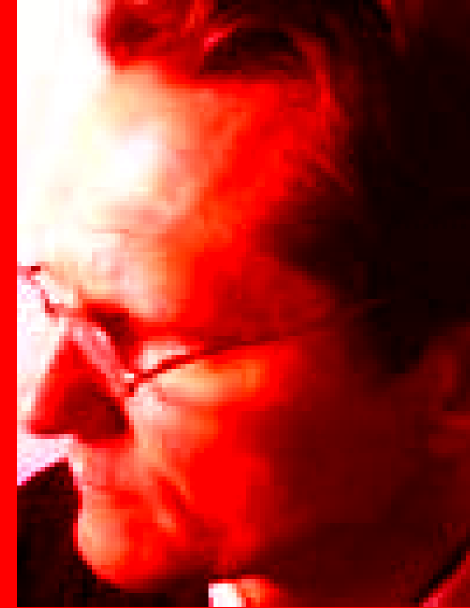
że byłoby ciekawe wprawić w ruch piksele. W pewnych programach do generowania fraktali można nadać ruch fraktalom poprzez wykorzystanie sekwencji barw, które się zmieniają. I wtedy ma się wrażenie, że te fraktale płyną, ruszają się, pulsują. Z tego doświadczenia powstał pomysł, żeby zrobić krótki film z takimi pikselami, które się przemieszczają, ale całkowicie w sposób niezorganizowany, przypadkowy. To tak, jakbyśmy oglądali abstrakcyjny obraz złożony z kwadratów o różnych odcieniach i zawartości, w środku każdego poszczególnego kwadratu te wszystkie elementy wciąż się zmieniają. Potem narodziły się inne pomysły, nawiązujące do idei dzielenia ekranu na mniejsze pola, z tym, że te pola same stały się małymi ekranami, już nie o abstrakcyjnej treści. Wypełniły się filmami.

P.: Właściwie wszystkie media i nośniki, po które sięgałeś, zużywały się w twoich działaniach i doprowadzałeś je do granic. Począwszy od muzyki w pierwszym zbiorze opowiadań, przez książkę i literaturę, po sztuki wizualne, film. Zastanawiam się, czy to nie jest cel sam w sobie?

R.: Z mojej perspektywy wyglądało to inaczej. Zmiany terytoriów wynikały raczej z potrzeby penetracji i poszerzania swoich możliwości przy zachowaniu mniej więcej tych samych strategii. Szukałem dalej, jeśli nie znajdowałem



już drogi na dotychczasowym gruncie. Nie było moim celem wyczerpywanie jakiegokolwiek medium, raczej ja sam się w nim wyczerpywałem. To prawda, interesowało mnie badanie jego granic, szukanie jego zasady, przekraczanie definicji. Nigdy jednak nie chodziło mi o samą destrukcję. Zresztą pierwiastek literacki przenika różne moje działania, podobnie jak jakości muzyczne. Przykładem może być wersja foniczna książki bez tytułu, dźwięk w filmach również ma duże znaczenie. Z kolei na płótnach chciałem zrealizować cykl obrazów wziętych z wirtualnej przestrzeni, rozszerzyć raczej jego definicję o ten aspekt niż wyczerpywać. Kiedy tworzyłem ten cykl, straciłem zainteresowanie malarstwem, to wszystko. W tym, co przez lata robiłem, chodziło mi na ogół o pewien rodzaj syntezy. Żyjemy w czasach, którym z jednej strony towarzyszy poczucie schyłku, ogromnego przełomu i przewartościowań, a z drugiej strony widzimy początek zupełnie nowego rozdziału w rozwoju cywilizacyjnym, którego perspektyw jeszcze nie znamy. Czasem to budzi obawy o przyszłość humanistycznych wartości.



Robert Szczerbowski – polski pisarz i artysta. Studiował filozofię w Poznaniu i w Warszawie. Początkowo zajmował się pisaniem, stopniowo jednak odchodził od sfery języka, w coraz większym stopniu włączając do swoich utworów środki plastyczne. Jego twórczość tzw. literacka ma w pewnym sensie charakter konceptualny i można ją postrzegać jako ciąg refleksji o znaczeniu pisma i księgi.

Chapbook towarzyszy wydaniu *Antologii* Roberta Szczerbowskiego w serii Liberatura w Korporacji Ha!art w 2013 roku.



Piotr Marecki, *Słowo, obraz i terytoria. Robert Szczerbowski mówi*, Kraków 2013.

ISBN 978-83-64057-32-8

Skład+grafika: Janota
Korekta: Ewelina Sasin

Wydawca: Korporacja Ha!art

Dotychczas ukazały się :

1. **Mariusz Pisarski** (ed.), *Michael Joyce. Polski pisarz*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.
2. **Mariusz Pisarski and Piotr Marecki** (ed.), *The World in Hyper(de)Scription: On the Film-poems of Katarzyna Giełżyńska*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012
3. **Urszula Pawlicka** (ed.), *Polish Cybernetic Poetry. Refresh*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013
4. **Piotr Marecki** (ed.) *Wojciech Bruszewski, Obsessive anticipation*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Obiekt kultowy